

OANA CORINA POCAN

Cercetarea teatrală în secolul al XX-lea

*Antrenamentul actorului
în Laboratoarele teatrale ale Europei*



Presa Universitară Clujeană

OANA CORINA POCAN

•

CERCETAREA TEATRALĂ ÎN SECOLUL AL XX-LEA
Antrenamentul actorului în Laboratoarele teatrale ale Europei

OANA CORINA POCAN

**CERCETAREA TEATRALĂ
ÎN SECOLUL AL XX-LEA**

**Antrenamentul actorului
în Laboratoarele teatrale ale Europei**

**PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ
2022**

Referenți științifici:

Prof. dr. Laura Teuțișan (Pavel)

Conf. univ. dr. Raluca Sas-Marinescu

*Sursele on-line din lucrare au fost accesate
în perioada 2010-2014.*

ISBN 978-606-37-1447-4

© 2022 Autoarea volumului. Toate drepturile rezervate.
Reproducerea integrală sau parțială a textului, prin orice
mijloace, fără acordul autoarei, este interzisă și se pedep-
sește conform legii.

Universitatea Babeș-Bolyai
Presă Universitară Clujeană
Director: Codruța Săcelelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@ubbcluj.ro
<http://www.edituraubbcluj.ro>

CUPRINS

1. TEATRU CA SPECTACOL.....	7
1.1. <i>Spectacolul de teatru în secolul al XX-lea</i>	12
1.2. <i>Viziunea asupra corpului în secolul al XX-lea</i>	17
1.3. <i>Antrenamentul corpului în secolul al XX-lea</i>	18
1.4. <i>Antrenamentul actorului în secolul al XX-lea –</i> <i>scurt istoric.....</i>	21
2. LABORATORUL TEATRAL	31
2.1. <i>Cercetările lui Vsevolod Meyerhold (1874-1940)</i>	37
2.1.1. Concepțele de Actor cabotin, Stilizare, Masca, Mișcarea scenică.....	38
2.1.2. Originile Biomecanicii meyerholdiene	43
2.1.2.1. <i>Influența tradițiilor teatrale.....</i>	46
2.1.2.2. <i>Influența industriei și a psihologiei</i>	46
2.1.3. Biomecanica – metodă de antrenament pentru actor	50
2.1.3. Abilități dezvoltate în antrenamentul biomecanic	57
2.2. <i>Cercetările lui Jerzy Grotowski (1933-1999)</i>	59
2.2.1. Etapele cercetării – perspectivă diacronică	61
2.2.2. Concepțele de Actor și Antrenament.....	77

2.2.3. Antrenamentul fizic și vocal al actorului	80
2.3. Cercetările lui Eugenio Barba (1936-)	98
2.3.1. Apariția Odin-ului.....	99
2.3.2. Actorul și tehnica sa	104
2.3.3. Improvisația și Antrenamentul actorului – perspectiva diacronică	106
CONCLUZII	133
BIBLIOGRAFIE	147

1.

TEATRU CA SPECTACOL

Domeniul Teatru – atât ca teorie, cât și ca practică – este vast și este supus analizelor și interpretărilor dintr-o multitudine de perspective: antropologice, filozofice, sociologice, psihologice, a științei comunicării și.a.m.d. Complexitatea fenomenului teatral se datorează subiectului abordat: viața, adică existența umană. Iar în centrul preocupărilor sale este găsirea celei mai bune metode de a dezvăluui ce și cum este omul.

Din cele mai vechi timpuri omul – ca ființă socială – a simțit nevoia să comunice și să împărtășească cu ceilalți, viziunea sa despre viață. Fie prin viu grai, fie prin desen (inclusiv cuvântul scris), fie prin muzică și dans sau orice altă *formă perceptibilă*, omul și-a exprimat gândurile, trăirile și credințele și a căutat să dea un sens existenței sale. Nu întâmplător am subliniat sintagma „*formă perceptibilă*” deoarece, capacitatea noastră de cunoaștere este strict legată de procesele psihice cognitive¹ cu care natura ne-a înzestrat. Uneia dintre aceste forme pe care omul a ales să-o utilizeze pentru a le arăta celorlalți cum înțelege și cum se raportează el la lumea

¹ Din categoria proceselor psihice cognitive fac parte procesele psihice senzoriale, de cunoaștere directă (senzații și percepții) și procesele psihice intelectuale (gândirea, memoria și imaginația).

vizibilă și invizibilă, reală și ireală, folosind toate mijloacele de exprimare, i-a spus „spectacol”.

Începuturile spectacolului se află în manifestările rituale. Îmbinarea elementelor de ritual (cânt, dans, recitare) dă naștere unei forme de manifestare a spiritului uman, fie printr-o stare de amuzament, de divertisment (detașare de propria natură și de propria conștiință), fie de meditație, omul luând astfel „o atitudine în privința anumitor aspecte ale vieții, exprimate fie printr-un mit, fie printr-o parodie.”² De-a lungul istoriei, spectacolul va depăși stadiul de rit. În încercarea de a defini ce este spectacolul, am pornit în căutarea originii cuvântului. Etimologic – provine din latină. Căutând în dicționarele latin-român și grec-român, am descoperit o serie de variante ale cuvântului „spectacol”.

Română	Latină	Greacă
Spectacol	<i>Spectaculum</i> – arată, expoziție	Εμφάνιση – arată
	<i>Demonstro</i> – arată, descrie, expoziție, înfățișă	Αποδοση – performanță Δειχνω – arată
	<i>Effectus</i> – efect, faptă, rezultă, rezultat, sens	Εμφαίνω – denotă Παρασταση – performanță Σοον – arată
	<i>Exhibeo exibeo</i> – arată, expoziție, manifestare, oferi, ofertă, permite, propunere	Ψυγαγωγια – psyagogia Ψυχαγωγια – divertisment
	<i>Munus</i> – cadou, ceremonie, dar, funcție, îndatoriri, înfățișă, omagiu, prezenta, scop, tribut	
	<i>Commissio</i>	

² Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, Editura Meridiane, București, 1971, p. 17.

Aria semantică a termenului este largă și ne conduce spre ceea ce cunoaștem deja: în înțelegerea comună, spectacolul este sinonim cu reprezentarea – prezentarea pe scenă a unei opere artistice sau se referă la un ansamblu de lucruri, fapte, întâmplări neobișnuite care atrag privirea, atenția provocând reacții din partea observatorului.

Anne Ubersfeld, în *Termenii cheie ai analizei teatrului*, remarcă dublul sens al cuvântului. Pe de o parte, cuvântul spectacol „desemnează orice manifestare produsă *în fața altor ființe umane* [s.n.] care găsesc în asta o plăcere” (dans, diferitele sporturi), pe de altă parte „desemnează în manifestarea teatrală tot ceea ce face din teatru o *realizare vizuală* [s. n] și pentru artiști o *performanță*: decor, costume, lumină, gestică și rostire a comedienilor, muzică și dans.”³

Patrice Pavis în *Dicționar de Teatru* remarcă lipsa unei teorii generale a spectacolului pentru că „frontiera dintre spectacol și realitate nu este ușor de trasat”. Dacă „Este spectacol tot ceea ce se oferă privirii”, după cum afirmă Pavis, atunci întrebarea sa este justificată: „Oare totul poate deveni spectacol?” Da și nu. „Da, dacă va fi obiectul unei *ostensiuni* și al unei observații; nu, dacă acest obiect trebuie să fie *spectacular*, dacă trebuie să mire și să fascineze un observator”⁴, răspunde autorul. Din această perspectivă putem înțelege de ce, la nivel teoretic, s-a simțit nevoia unei delimitări terminologice și conceptuale între spectacol ca *formă de artă a reprezentării*

³ Anne Ubersfeld, *Termenii cheie al analizei teatrului*, traducere de Georgeta Loghin, Editura Institutul European, Iași, 1999, p. 83.

⁴ Patrice Pavis, *Dicționar de Teatru*, traducere din limba franceză de Nicoleta Popa-Blanariu și Florinela Floria, Editura FIDES, Iași, 2012, p. 366.

(spectacol de teatru, de dans, de mimă, de circ, de operă, cinema etc.) și *cultural performances*, spectacolul înțeles prin prisma etnoscenologiei⁵, a practicilor culturale (activități care implică participarea publicului: sporturi, ceremonii, interacțiuni sociale).

Remarcăm în definițiile celor doi autori că, indiferent de forma pe care spectacolul o ia, termenul presupune „experiența vederii” (*în fața altor ființe umane, respectiv se oferă privirii, observației*), precum și a unei stări de dispoziție (*plăcere, respectiv să fascineze*).

Regăsim în cartea profesorului Marian Popescu, *Teatru și Comunicarea*, ideea teatrului că „artă vie”⁶ sau că „artă pe viu”, din care nu poate lipsi Actorul sau Spectatorul și relația dintre aceștia. Între cei doi se stabilește o relație de comunicare simplă ca formă (emisător – mesaj – receptor), complicată și complexă din punct de vedere al conținutului.

Vizualul (fie ca imagine mentală, fie imagine exterioară) este cel care deține supremăția în orice act de comunicare.⁷ Marian Popescu arată că *a vedea* este numitorul comun al componentelor și aspectelor ideii de teatru.⁸ De altfel,

⁵ Vezi Patrice Pavis, *op.cit.*, p. 136.

⁶ Viu = mișcare, mobilitate. Adolphe Appia în *Opera de artă vie*, trad. Elena Drăgușin Popescu, Editura Unitext, București, 2000, „Corpuș conține mișcarea ca forță – orice fel de mișcare; iar mișcarea este semnul vieții” p. 32. În teatru „Corpuș, viu și mobil, al actorului este reprezentantul mișcării în spațiu. Rolul său este, deci, capital”, p. 16, „Arta vie implică o colaborare. Arta vie este absolut o artă socială”, p. 74.

⁷ Cercetările au arătat că transmitem informații doar 7% prin limbajul verbal (cuvinte), 38% prin paraverbal (tonalitate, inflexiuni vocale) și 55% prin limbajul non-verbal (corporal).

⁸ Marian Popescu, *Teatru și Comunicarea*, Editura Unitext, București, 2011, p. 76.

2.

LABORATORUL TEATRAL

Când ne referim la laborator, gândul ne duce spre explorare, spre cercetare, spre descoperire, spre inovație. Este un spațiu destinat cercetării și experimentului, în care pornind de la o idee, de la o intuiție, de la o ipoteză și utilizând tehnici și modalități neexplorate se produc descoperiri uimitoare.

În domeniul artelor spectacolului, al practicii teatrale, cele mai multe laboratoare și-au îndreptat căutările spre actor, asupra pregătirii minții și a trupului pentru rol, precum și a relației actorului cu spectatorul, în scopul găsirii unor metode care să îl ajute pe actor să aibă „o interpretare *umană* veridică în fiecare spectacol, indiferent de sentimentele reale ale actorului din acel moment.”¹

Conceptul de *teatru laborator* este creat de oameni de teatru care au revoluționat teatrul în secolul trecut. Știm deja că primul este Stanislavski a cărui activitate de la Studio nu era direcționată spre pregătirea reprezentăției teatrale, ci pe un demers pedagogic de cercetare a artei actorului. Acest demers de cercetare, de căutare a unor noi forme de expresie artistică, „de stratageme, tehnici, principii și idealuri care să-i ajute [pe

¹ Yoshi Oida, Lorna Marshall, *Actorul invizibil*, traducere de Maia Tesyler, Editura Artspect, Oradea, 2009, p. 78.

actori, n.n.] să-și depășească propriile lor neputințe”² va fi urmat de Vsevolod Meyerhold, Evgheni Vahtangov, Jacques Copeau în primele trei decenii ale secolului al XX-lea. Cercetările acestora aduc în domeniul teatrului schimbări majore, „chestiunea laboratorului” având rădăcini în ceea ce s-a numit Marea Reformă a Teatrului.

Se remarcă o reînviere a interesului pentru cercetarea de acest tip odată cu formele teatrale inovatoare din anii '60 și ai căror reprezentanți de seamă sunt Jerzy Grotowski, Eugenio Barba și Peter Brook: „perioada anilor '60 poate fi văzută ca o nouă direcție, iar adeptații acesteia îi percep prin urmare pe regizorii de la cotitură secolului, ca fiind precursorii lor.”³

În prefața volumului *Alchemists of the Stage. Theatre Laboratories in Europe*, autoarea Mirela Schino, consideră că termenul de teatru laborator este un concept mobil, definirea sa fiind o sarcină dificilă. Apărută ca urmare a dezbatelor din 2004 la conferința internațională „Why a Theatre Laboratory?”, organizată de Odin Teatret și Universitatea din Aarhus (Danemarca), cartea dorește să fie o reflecție asupra unor termeni specifici și asupra principalelor probleme și aspecte privitoare la *dimensiunea de laborator* pe care teatrul a luat-o în secolul al XX-lea în Europa și nu o istorie a laboratoarelor teatrale din secolul trecut: „Cartea descrie stimulii, sugestiile,

² Eugenio Barba, *Pământ de cenușă și diamant*, traducere de Diana Cozma, Editura Ideea Europeană, București, 2010, p. 13.

³ Mirella Schino, *The Alchemists of the Stage. Theatre Laboratories in Europe*, translated from Italian and French by Paul Warrington, Icarus Publishing Enterprise, 2009, p. 9: „the 1960s phase may be seen as a new movement, its followers subsequently viewing the major directors of the turn of the century as their precursors.”

aspirațiile și tendințele apărute, acestea nefiind omogene, dar putând fi complementare sau chiar opuse. Prezintă dimensiunea laboratorului: un orizont mental care pentru unii oameni, în anumite contexte istorice, este sau a fost esențial.”⁴

Considerăm necesar să menționăm că această conferință a apărut ca urmare a preocupării constante a lui Eugenio Barba în înțelegerea și definirea conceptului de „teatru laborator”. De altfel, celebrul regizor afirma că, în ciuda diferențelor istorice, morfologice și contextuale, întotdeauna au existat asemănări esențiale între teatrele Marii Reforme de la începutul secolului al XX-lea și experiențele laboratoarelor teatrale din a doua jumătate a secolului trecut. În opinia sa, „un laborator a reprezentat întotdeauna un mediu bine definit, cu o cultură a muncii specifică, experiență și etos profesional, caracterizat de multiplele diferențele ale fiecărui membru.”⁵

Barba recunoaște că nu poate explica ce anume le unește, dincolo de revolta împotriva principalelor curente și idei privind practica teatrală a timpului lor și a încercărilor de a reda o nouă realitate pe scenă. Iar această realitate nu poate fi obținută decât prin măiestria actorului. Așadar, întrebările care îl obsedează pe regizor, referitoare la aspectele care legitimează denumirea de *laborator* a unui teatru, dacă acest concept este

⁴ Mirella Schino, *The Alchemists of the Stage. Theatre Laboratories in Europe*, translated from Italian and French by Paul Warrington, Icarus Publishing Enterprise, 2009, p. 11: „*It describes the resulting stimuli, suggestions, illusions and tendencies, which are not homogeneous, but may be complementary or even opposing. It depicts the laboratory dimension: a mental horizon that for some people, in given historical contexts, is or has been fundamental*”.

⁵ Mirella Schino, *op.cit.*, p.26: „*a laboratory had always represented a well-defined milieu with a specific working culture, know-how and professional ethos, characterized by the multifaceted differences of its individual members*.”

doar un nume care apare după un anumit timp în sfera teatrului sau este doar un simptom de lene intelectuală, au reprezentat premisele cercetărilor și analizelor de la conferința amintită anterior.

Întrebări referitoare la natură, esența, trăsăturile, caracteristicile și diferențele dintre diversele centre de cercetare teatrală apărute de-a lungul secolului XX și-au găsit parțial răspunsul în cadrul dezbaterei mai sus menționate. „Parțial” deoarece, consideră Mirella Schino, deși, cu certitudine există diferențe între un simplu *experiment teatral* și *teatrul laborator*, nu este ușor să le definești, dar în demersul nostru de cercetare ne vom apleca asupra următoarei definiții: „un laborator este un spațiu în care fiecare are șansa de a căuta în orice direcție, de a testa orice latură a artei actorului într-un mod care nu este condiționat de pregătirea unui spectacol.”⁶

În articolul *Teatru laborator*, criticul de teatru Oltița Cântec, vorbind despre teatrul laborator al lui Grotowski și Barba, surprinde esența unor astfel de centre care au făcut carieră în domeniu: „Şantier artistic, teatrul laborator are nevoie de confortul unei echipe stabile, omogene, al unui nucleu fix, rodat, care rezonează la proiectului liderului estetic, al unei stipendii constante și al răbdării în privința cuantificării rezultatelor concrete. Presiuni precum cea financiară, a termenelor fixe nu fac casă bună cu starea de cantonament specifică teatrului laborator. L-au practicat strălucit Eugenio Barba, la Odin Teatret, Peter Brook la Centrul Internațional de

⁶ *Idem*, p. 49: „a laboratory is a place where one has the chance to go down any road, to test any branch of the actor's art in a way that is not conditioned by having to prepare for a performance.”

CONCLUZII

În acest volum ne-am propus să realizăm o incursiune de sinteză a etapelor de cercetare a trei din cele mai importante laboratoare teatrale din Europa: centrele lui Meyerhold (antrenamentul biomecanic), Jerzy Grotowski (metoda via negativă) și Eugenio Barba (comportamentul pre-expresiv). Ne-am concentrat atenția asupra aspectelor legate de *antrenamentul corporal* (fizic, psihic și vocal) al actorului pentru a sublinia competențele pe care actorul le dobândește în pregătirea sa profesională (și nu numai). Expunerea într-o *perspectivă diacronică* a evoluției antrenamentului actorului (propriu celor trei regizori europeni), ca fenomen specific al artei actorului în secolului al XX-lea, ne determină să tragem o primă concluzie. *Antrenamentul corpului* constituie sursa primară a meșteșugului actoricesc, iar *caracterul de permanență* pe care acesta îl reclamă, este o condiție sine qua non a condițiilei de actor. Însă, după cum am văzut la Grotowski, această activitate depusă cu și asupra corpului, depășește sfera de formare profesională a actorului. Acest antrenament devine un proces de (re) descoperire a potențialului omenesc, un exercițiu de re-dobândire a *stării de copil*, de re-stabilire a legăturilor intime dintre Sine și Eu; în fine, un demers de recuperare a umanului. Așadar, întrezărim unul din firele ce leagă munca actorului de psihoterapia umanistă.

Apariția laboratoarelor teatrale este o consecință, pe de o parte a modificărilor produse de către noile tehnologii la nivelul societății și implicit a existenței umane, iar pe de altă parte, a preocupării constante a unor oameni de teatru în re-evaluarea principalelor curente, idei privind practica teatrală a timpului lor și a încercărilor lor de a reda o nouă realitate pe scenă.

Datorită descoperirilor științifice ce au loc la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, ritmul progresului tehnologic va cunoaște o accelerare fără precedent în istoria umanității. Impactul noilor tehnologii și al mediilor de comunicare în masă asupra societății, a lumii în general, va marca în mod fundamental viața omului. Mutățiile profunde produse în existența umană nu puteau „să treacă neobservate” și de/în sfera artistică. Modificarea percepției umane asupra realității, a sinelui și a propriei identități, dar și a raportului omului cu lumea vor determina și apariția unor noi curente și mișcări artistice.

În aceste condiții este justificat interesul oamenilor de teatru privind supraviețuirea artei teatrale sub impactul noilor tehnologii și medii de comunicare în masă (cinematografie, televiziune, internet etc.).

Dacă și cum va supraviețui teatrul în acest context al dezvoltării tehnologice? Este o întrebare la care și-au propus să răspundă oamenii de teatru, încă de la începutul secolului trecut.

Dacă Teatrul este „artă vie” (Appia) din care nu poate lipsi actorul sau spectatorul și relația de comunicare dintre aceștia, adică *viul-energia-mișcarea*; dacă *a vedea* este numitorul comun al componentelor și aspectelor ideii de teatru (Marian

Popescu), adică *percepția*; dacă actorul este elementul central în actul teatral, adică *ființa umană (ca organism viu)*; dacă totuși „Teatrul n-are a face cu vreo clădire anume, nici cu un text, nici cu forme sau stiluri”¹, iar „Esența teatrului se află într-o formă de mister numită *clipă de față*”², adică *prezentul*, atunci concluzia la care au ajuns „slujitorii Teatrului” este mai mult decât rezonabilă, este definitorie pentru Arta Teatrului secolului al XX-lea: „(...) teatrul nu va supraviețui decât dacă se structurează în jurul *prezenței vii* a actorului. Prezența vie va rămâne elementul primordial al esenței fenomenului teatral, în jurul căruia se întrețes toate celelalte elemente ce concură la articularea unui limbaj teatral în integralitatea sa.”³

Drept urmare, tradiționala dominație a textului asupra spectacolului de teatru și asupra interpretării actoricești este înlocuită de importanță acordată *vizualului, senzorialului, spontaneității, improvizăției*⁴. Spectacolul de teatru ca *formă de artă a reprezentării* prin care omul și-a exprimat gândurile, trăirile și credințele, căutând să dea un sens existenței sale, va fi supus de-a lungul secolului al XX-lea, unui proces permanent de reconsiderare a formei și conținutului spectacular (a teatralității). După cum știm, se produce o schimbare de paradigmă, nu doar în modul în care este construit spectacolul de teatru, ci și a felului în care el este receptat. Rolul principal în această nouă manieră de abordare a raportului text-spectacol,

¹ Peter Brook, *op.cit.*, p. 95.

² *Ibidem*.

³ Diana Cozma, *op.cit.*, p. 18.

⁴ În acest sens vezi, Michaela Tonitza-Iordache, Banu, George, *op.cit.*, pp. 194-197.

spectacol-spectator îi revine *regizorului*. În receptarea spectacolului se mizează pe spectator ca *participant*, nu doar ca *privitor*. Prin urmare, spectacolul devine o formă deschisă producând *experiență unică* pentru fiecare spectator în parte. De aici și ideea de a defini teatrul ca *întâlnire* între actor și spectator, ceea ce presupune o relație umană directă și imediată. Această nouă perspectivă va conduce spre schimbări radicale în sfera Artelor Spectacolului și spre apariția unor noi estetici teatrale.

Spectrul lărgit al ariei teatrale va stimula apariția unor noi forme de exprimare artistică, iar extinderea granițelor interpretării se va produce atât pentru actor, cât și pentru spectator. S-a impus astfel necesitatea unor studii amănunțite asupra componentelor constitutive ale actului performativ.

Așadar, preocuparea majoră a practicienilor (regizori, actori) vizează dobândirea „prezenței vii” a actorului pe scenă, capabilă să suscite interesul și captarea atenției spectatorului, propulsându-i într-un demers (re)cunoaștere a celor mai intime gânduri și emoții. *Cum poate fi atins acest deziderat?* Prin plasarea actorului în centrul actului teatral cu accent pe imaginea expresivă a corpului. Astfel, „Teatrul descoperă în trup o asemenea valoare existențială, căci prin el se angajează, (...) în efortul de recuperare a umanului.”⁵ De altfel, am sesizat că, încă de la începutul secolului trecut, filozofii, antropologii și psihologii vor reconsidera relația dintre spirit (minte) și corp. Dualismul cartezian își pierde influența în gândirea modernă și

⁵ Michaela Tonitza-Iordache, Banu, George, *op.cit.*, p. 196.

BIBLIOGRAFIE

Dicționare:

1. Barba, Eugenio, Nicola Savarese, *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer*, 2nd. Edition, Routledge, New York, 2006.
2. *** *Dicționarul Explicativ al limbii române*, ediția a II-a, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998.
3. Doron, Roland, Françoise Parot, *Dicționar de psihologie*, Editura Humanitas, București, 2006.
4. Pavice, Patrice, *Dicționar de teatru*, traducere din limba franceză de Nicoleta Popa-Blanariu și Florinela Floria, Editura Fides, Iași, 2012.
5. Popescu-Neveanu, Paul, *Dicționar de Psihologie*, Editura Albatros, București, 1978.
6. Ubersfeld, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, traducere de Georgeta Loghin, Editura Institutul European, Iași, 1999.

Volume de autori:

1. Alexandrescu, Ion, *Persoană, personalitate, personaj*, Editura Junimea, Iași, 1988.
2. Appia, Adolphe, *Opera de artă vie*, traducere de Elena Drăgușin Popescu, Editura Unitext, București, 2000.
3. Aristotel, *Poetica*, traducere de Constantin Ion Balmuș, Editura Științifică, București, 1957.
4. Aristotel, *Retorica*, traducere, studiu introductiv și index de Maria-Cristina Andrieș, note și comentarii de Ștefan-Sebastian Maftei, Editura IRI, București, 2004.
5. Artaud, Antonin, *Teatrul și dublul său*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1999.

6. Bács, Miklós „*Mască*” și „*rol*”, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj, 2007.
7. Bahtin, M., *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*, în românește de S. Recevschi, Editura Univers, 1974.
8. Banu, George, *Peter Brook. Spre un teatru al formelor simple*, Editura Unitext/Polirom, București, 2005.
9. Banu, George, *Scena supravegheată. De la Shakespeare la Genet*, Editura Unitext/Polirom, București, 2007.
10. Banu, George, *Dincolo de rol sau actorul nesupus*, Editura Nemira, București, 2008.
11. Banu, George, *Actorul pe calea fără de urmă*, Editura Fundației Culturale Române, București 1995.
12. Banu, George, *Dincolo de rol sau actorul nesupus*, traducere din franceză de Delia Voicu, Editura Nemira, București, 2008.
13. Banu, George, *Repetițiile și teatrul reînnoit*, traducere de Mirella Nedelcu-Patureanu, Editura Nemira, București, 2009.
14. Banu, George, *Teatrul de artă, o tradiție modernă*, traducere de Mirella Nedelcu-Patureanu, Editura Nemira, București, 2010.
15. Barker, Clive, *Theatre Games. A new Approach to Drama Training*, published by Methuen Drama, London, 1989.
16. Barrault, Jean-Louis, *Sînt om de teatru*, Editura Meridiane, București, 1965.
17. Benedetti, Jean, *The Art of the Actor: The essential history of acting, from classical times to the present day*, Routledge, New York, 2007.
18. Braun, Edward, *Meyerhold on Theatre*, translated and edited with a critical commentary by Edward Braun, Hill and Wang, New York, 1969.
19. Barba, Eugenio, *Casa în flăcări: Despre regie și dramaturgie*, traducere din limba engleză de Diana Cozma, Editura Nemira, București, 2012.
20. Barba, Eugenio, *O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală*, traducere din limba italiană și prefață de Liliana Alexandrescu, Editura Unitext, București, 2003.
21. Barba, Eugenio, *Pământ de cenușă și diamant*, traducere de Diana Cozma, Editura Ideea Europeană, București, 2010.

22. Barba, Eugenio, *Teatrul: singurătate, meșteșug, revoltă*, traducere de Doina Condrea Derer, Editura Nemira, București, 2010.
23. Borie, Monique, *Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini*, Editura Unitext, București, 2004.
24. Brecht, Bertolt, *Scrisori despre teatru*, traducere de Florina Jira, traducerea versurilor în colaborare cu Nicolae Dragoș, prefață de Romul Munteanu, Editura Univers, București, 1977.
25. Bremmer, Jan; Roodenburg, Herman, *O istorie culturală a gestului*, Editura Polirom, București, 2000.
26. Brook, Peter, *Fără secrete. Gânduri despre actorie și teatru*, Editura Nemira, București, 2012.
27. Brook, Peter, *Împreună cu Grotowski. Teatrul e doar o formă*, volum editat de George Banu și Grzegorz Ziolkowski, traducere din limba engleză de Anca Măniuțiu, Eugen Wohl și Andreea Iacob, Editura Cheiron, București, 2009.
28. Brook, Peter *The Shifting Point*, Harper&Row, Publisher, New York, 1989.
29. Brook, Peter, *Spațiul gol*, în românește de Marian Popescu, prefață de George Banu, Editura Unitext, București, 1997.
30. Bourhis, Richard Y., Leyers, Jacques-Phillipe, *Stereotipuri, discriminare, relații intergrupuri*, Editura Polirom, București, 1997.
31. Călinoiu, Gina, *Jerzy Grotowski: metafizica artei actorului*, Editura Paralele 45, Pitești, 2010.
32. Cohen Robert, *Puterea interpretării scenice*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj, 2007.
33. Cojar, Ion, *O poetică a artei actorului*, Editura Paideia, București, 1998.
34. Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *Istoria corpului*, vol. I (1500-1800), traducere de Simona Manolache, Mihaela Arnat, Muguraș Constaninescu, Giuliano Sfichi, Editura Art, București, 2009.
35. Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *Istoria corpului*, vol. III, *Mutățiile privirii: secolul XX*, traducere de Simona Manolache, Mihaela Arnat, Muguraș Constaninescu, Giuliano Sfichi, Editura Art, București, 2009.

36. Covătariu, Valeria, *Cuvinte despre cuvânt*, Editura Casa de Editură Mureş, Târgu Mureş, 1996.
37. Cozma, Diana, *Dramaturgul-practician*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2005.
38. Cozma, Diana, *Eugenio Barba și mărul de aur*, Editura Ideea Europeană, Bucureşti, 2013.
39. Cozma, Diana, *Teatrul înlănituit. Eseu despre teatrul lui Jerzy Grotowski*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007.
40. Crăciunescu, Romulus, *Introversiune-Extaversiune*, Editura Științifică, Bucureşti, 1991.
41. Crișan, Sorin, *Teatrul, viață și vis. Doctrine regizorale. Secolul XX*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2004.
42. Crișan, Sorin, *Teatru și cunoaștere*. Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2008.
43. Curry, Samuel S., *Mind and Voice. Principles and Methods in Vocal Training*, published by Expression Company, Boston, 2006.
44. Damasio, Antonio R., *În căutarea lui Spinoza. Cum explică știința sentimentele*, traducere din engleză de Ioana Lazăr, Editura Humanitas, Bucureşti, 2010.
45. De Bono, Edward, *Gândirea laterală*, traducere de Sabina Dorneanu, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2006.
46. De Bono, Edward, *Șase pălării gânditoare. Metodă de gândire rapidă*, traducere din limba engleză de Adriana Ciorbaru, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2008.
47. Descartes, René, *Discurs despre metoda de a ne conduce bine rațiunea și a căuta adevărul în științe*, traducere de Daniela Rovența-Frumușani și Alexandru Boboc, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1990.
48. Donnelan, Declan, *Actorul și ținta. Reguli și instrumente pentru jocul teatral*, versiune în limba română: Saviana Stănescu și Ioana Ieronim, prefată de Marian Popescu, Editura Unitext, Bucureşti, 2006.
49. Drimba, Ovidiu, *Istoria teatrului universal*, Editura Vestala, Bucureşti, 2007.

50. Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, Bucureşti, 1977.
51. Edinger F., Edward, *Ego și Arhetip*, traducere de Claudiu Panculescu, Editura Nemira, Bucureşti, 2014.
52. Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, Bucureşti, 1978.
53. Elvin, Bernstein, *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, vol. I, Editura Biblioteca pentru toţi, Bucureşti, 1973.
54. Enăchescu, Constantin, *Fenomenologia trupului. Locul și semnificația Trupului carnal în psihologia Persoanei*, Editura Paideia, Bucureşti, 2005.
55. Evans, Dylan, *Emoția: foarte scurtă introducere*, traducere de Sabina Dorneanu, Editura All, Bucureşti, 2005.
56. Filloux, J-C, *La Personnalité*, Presses Universitaires de France, Paris, 1986.
57. Gassner, John, *Formă și idee în teatrul modern*, prefață și traducere de Andrei Băleanu, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1972.
58. Gigerenzer, Gerd, *Intuiția. Inteligența inconștientului*, traducere din limba engleză de Biatrice Rusu, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2012.
59. Graig, Gordon, *Despre Arta Teatrului*, traducere de Adina Bardăș și Vasile V. Poenaru, Fundația Camil Petrescu, Editura Cheiron, Bucureşti, 2012.
60. Goffman, Erving, *Viața cotidiană ca spectacol*, Editura Comunicare.ro, Bucureşti, 2007.
61. Goleman, Daniel, *Inteligența emoțională*, traducere de Irina-Margareta Nistor, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2007.
62. Grigore, George V., *Arta improvizăției scenice*, Editura Proxima, Bucureşti, 2009.
63. Hobbes, Thomas, *Despre om și societate*, Editura All, Bucureşti, 2011.
64. Hodge, Alison, *Twentieth Century Actor Training*, Routledge, London și New York, 2001.
65. Huizinga, Johan, *Homo ludens: încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, traducere H.R. Radian, prefață și notă

bibliografică Gabriel Liiceanu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007.

66. Iluț, Petru, *Sinele și cunoașterea lui. Teme actuale de psihosociologie*, Editura Polirom, Iași, 2001.
67. Jung, C.G., *Opere Complete*, vol. 7, *Două scrimeri despre psihologia analitică*, Editura Trei, Bucureşti, 2003.
68. Leach, Robert, *Makers of Modern Theatre. An introduction*. Routledge, Oxon, New York, 2004.
69. Lecoq, Jacques, *Corpul poetic: o pedagogie a creației teatrale*, Editura ArtSpec, Cluj-Napoca, 2009.
70. Lehman, Hans-Thiess, *Teatrul postdramatic*, Editura UNITEXT, Bucureşti, 2009.
71. Lecog, Jacques, *Corpul poetic. O pedagogie a creației teatrale*, traducere de Raluca Vida, Editura ArtSpec, Oradea, 2009.
72. Lugering, Michael, *The Expressive Actor. Integrated Voice, Movement and Acting Training*, published by Heinemann, Portsmouth, USA, 2007.
73. Lyotard, Jean-François, *Condiția postmodernă*, Editura Idea, Bucureşti, 2003.
74. Maslow, Abraham H., *Motivație și personalitate*, traducere din limba engleză de Andreea Răsuceanu, Editura Trei, Bucureşti, 2007.
75. Măniuțiu, Mihai, *Despre mască și iluzie*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007.
76. Măniuțiu, Mihai, *Redescoperirea actorului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1985.
77. Măniuțiu, Mihai, *Cercul de aur (eserci teatrale)*, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Bucureşti, 2003.
78. Mead, George H., *Mind, Self and Society: from the standpoint of a social behaviorist*, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1967.
79. Miclea, Mircea, *Psihologie cognitivă. Modele teoretico-experimentale*, Editura Polirom, Bucureşti, 1999.
80. Mitter, Schmit, *Cincizeci de regizori cheie ai secolului 20*, traducere de Anca Ioniță și Cristina Modreanu, Editura Unitext, Bucureşti, 2010.

81. Neacșu, Gheorghe, *Transpunere și expresivitate scenică*, Editura Academiei Române, București, 1971.
82. Nuttin, J., *La structure de la personnalité*, Presses Universitaires de France, Paris, 1965.
83. Oida Yoshi, Lorna Marshall *Actorul invizibil*, Editura Artspect, Oradea, 2009.
84. Ortega, Y Gasset Jose, *Revolta maselor*, Editura Humanitas, București, 1994.
85. Osiceanu, Maria-Elena, *Personalitate și personaj. Particularități ale interacțiunii dinamice*, Editura Mega, Cluj-Napoca, 2009.
86. Pandolfi, Vito, *Istoria Teatrului universal*, Editura Meridiane, București, 1971.
87. Pitches, Jonathan, *Vsevolod Meyerhold*, Routledge, New York, 2003.
88. Popescu, Marian, *Drumul spre Ithaca sau De la text la imagine scenică*, Editura Meridiane, București, 1990.
89. Popescu, Marian, *Teatrul și Comunicarea. Elemente ale paradigmii teatrale*, Editura Unitext, București, 2011.
90. Petrescu, Camil, *Comentarii și delimitări în teatru*, Editura Eminescu, București, 1983.
91. Popescu, Elena, *Elemente pentru o poetica modernă a teatrului realist*, Editura Unitext, București 2007.
92. Popescu, Marian, *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate. Studii de istorie, critică și teorie teatrală*, Editura Unitext, București, 2004.
93. Popescu, Marian, *Oglinda spartă. Despre teatrul românesc după 1989*, București, Editura Unitext, 1997.
94. Popescu, Marian, *Teatrul ca literatură*, Editura Eminescu, București, 1987.
95. Richards, Thomas, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, ed. Routledge, London and New York, 2001.
96. Roco, Mihaela, *Creativitate și Inteligență emoțională*, Editura Polirom, București, 2009.
97. Robinson, Ken, *O lume ieșită din minți: revoluția creativă a educației*, Editura Publica, București, 2011.

98. Rodenburg, Patsy, *The Actor Speaks. Voice and the Performer*, published in the Unites States by St. Martin's Press, 2000.
99. Runcan, Miruna, *Fotoliul scepticului spectator*, Editura Unitext, Bucureşti, 2007.
100. Runcan, Miruna, *Pentru o semiotică a spectacolului teatral*, Biblioteca Teatrul Imposibil, Cluj, 2005.
101. Runcan, Miruna, *Teatralizarea și reteatralizarea în România*, Editura Eikon/Teatrul Imposibil, Cluj, 2003.
102. Sartre, Jean-Paul, *Psihologia emoției*, traducere, eseu introductiv și note de dr. Leonard Gavriliu, Editura IRI, Bucureşti, 1997.
103. Sava, Ion, *Teatralitatea teatrului*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1982.
104. Schino, Mirella, *The Alchemists of the Stage. Theatre Laboratories in Europe*, translate from Italian and French by Paul Warrington, Icarus Publishing Enterprise, 2009.
105. Salomé Jacques, Galland, Sylvie, *Dacă m-aș asculta, m-aș îmțelege*, traducere din franceză de Elena Neculcea, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2009.
106. Schultz, D, *Theories of Personality* (3rd edition), Pacific Grove, California, Brooks/ColePublishing Company, 1986.
107. Sellers-Young, Barbara, *Breathing, Movement, Exploration*, published by Applause Theatre & Cinema Books, New York, 2001.
108. Simu, Octavian, *Lumea teatrului japonez*, Editura Vestala, Bucureşti, 2006.
109. Spolin, Viola, *Improvizație pentru teatru. Manual de tehnici pedagogice și regizorale*, traducere de Mihaela Balab-Bețiu, Editura UNATC Press, Bucureşti, 2008.
110. Stanislavski, C.S., *Munca actorului cu sine însuși*, E.S.P.L.A, Bucureşti, 1955.
111. Stein, Steven J., Brook, Howard E., *Forța inteligenței emoționale. Inteligența emoției și succesul vostru*, traducere de Monica Sibinescu, Editura Allfa Bucureşti, 2003.
112. Tatarkievich, Wladyslaw, *Istoria esteticii*, vol. III, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.

113. Tonitza-Iordache, Michaela, Banu, George, *Arta Teatrului*, Editura Nemira, Bucureşti, 2004.
114. Tuțu, Mihaela Corina, *Psihologia personalității*, Editura Fundației „România de Mâine”, Bucureşti, 2007.
115. Vatamanu-Matei, Viorica, *Psihologie și expresivitate scenică*, Editura Universității Naționale de Muzică, Bucureşti, 2010.
116. Vilar, Jean, *Tradiția teatrală*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968.
117. Winnicott, D.W., *Joc și realitate*, traducere de Ioana Lazăr, Editura Trei, Bucureşti, 2006.
118. Wangh, Stephen, *An Acrobat of a Heart. A Physical Approach to Acting Inspired by the Work of Jerzy Grotowski*. With an Afterword by Andre Gregory, published by Vintage Book, A Division of Random House, Inc., New York, 2000.
119. Zamfirescu, Ion, *Istoria universală a teatrului*, Editura De Stat pentru Literatură și Artă, Bucureşti, 1958.
120. Zarrilli, Phillip B., *Acting (Re)Considered. A theoretical and practical guide*, Routledge, London, New York, 2002.
121. Zlate, Mielu, *Eul și personalitatea*, Editura Trei, Bucureşti, 2002.
122. Zinder, David, *Body Voice Imagination –A training for the actor*, Routledge, New-York, 2002.

Publicații, reviste, articole, interviuri

1. Ilinescu, Laura, *Conceptul de reprezentare în filosofia lui Thomas Hobbes. Aspecte epistemologice și politice*, (teza de doctorat) coordonator Prof. Univ. Dr. Vasile Muscă, UBB, Fac. De Istorie și Filosofie, Cluj-Napoca, 2012.
2. Kumienga, Jenna, *Laboratory Theatre / Grotowski / The Mountain Project/ in The Grotowski Sourcebook*, Edited by Richard Schechner and Lisa Wolford, Routledge, London and New York, 2001, p. 245.
3. Macsinga, Irina, *Evaluarea personalității în activitatea de consiliere. Metode alternative*, în „Journal of Applied Psychology”, Vol. 12, No.1, Editura Universității de Vest Timișoara & Centrul Euroregional de Psihologie Aplicată, Timișoara, 2010, pp. 41-47.

4. Marchiș, Ioan, *Concepțe hermeneutice. Mască și jocul în spațiu scenic*, în „Memoria ethnologică”, Editura Ethnologică, Baia Mare, nr. 38-39, ianuarie-iunie 2011, p. 68.
5. Pocan, Oana, *Despre importanța improvizăției scenice în formarea actorului*, în „*Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Dramatica*”, nr. 1, 2008, pp. 250-252.
6. Siriteanu, Gavril, *Identitățile Măștilor*, în „*Colocvii teatrale*”, a Universității De Arte „George Enescu”, Editura Artes, Iași, 2007.
7. Trepal-Wollenzier, H. C., Wester, K. L., *The use of masks in counseling: Creating reflective pace*. In „*Journal of Clinical Activities, Assignments & Handouts in Psychotherapy Practice*”, 2(2), 123-130.

Surse on-line

<http://www.youtube.com/watch?v=Ub27yeXKUTY>
<http://www.youtube.com/watch?v=L9jjhGq8pMM>,
<http://www.youtube.com/watch?v=Ub27yeXKUTY->
http://www.adevarul.ro/cultura/literar_si_artistic/
https://arhiva.romanialiterara.com/index.pl/reinhart_meyer-kalkus_-_vocea_i_arta_vorbirii_n_secolul_20?caut=kalkus
<http://www.evenimentul.ro/articol/teatru-laborator.html> (19.05.2010)
<http://revistascena.ro/performing-arts/eseu/vsevolod-meyerhold-destin-personal-destin-teatral>
<http://dexonline.ro/definitie/reflexologie>
www.luceafărul.net
www.scribd.com/doc/49728817/6/Managementul-stiintific
www.scribd.com/doc/53418221/14/Managementul-stiintific
www.scribd.com/doc/49946046/C-G-Jung-ÎN-LUMEA-ARHETIPURILOR
www.centerforcommunicatingscience.org./improvisation-for-scientists

Filme

Odin Teatret Film&Ctl:

Traces in the Snow – A work demonstration by Roberta Carreri.
The Dead Brother – A work demonstration by Julia Varley.
The Echo of Silence – A work demonstration by Julia Varley.

Wishpering Winds – directed by Eugenio Barba. A performance – demonstration about difference between theatre and dance.

My Dinner with Andre (1981) – regia: Louis Malle; scenariul și distribuția: Andre Gregory and Wallace Shawn.

Meetings with Remarkable Men (1979) – regia Peter Brook; scenariul: Peter Brook, G.I. Gurdjieff; distribuția: Dragan Maksimovic, Terence Stamp, Mikica Dimitrijevic etc.



ISBN 978-606-37-1447-4